

стилевыми признаками ее творчество относится к авангарду. Доказывается, что автор Варвара Черна – мистификация, которую воплотил современный украинский писатель, редактор литературного альманаха «Кальмиус» Олег Соловей.

Ключевые слова: авангард, мистификация, «расстрелянное возрождение», лирика.

SUMMARY

Olha Punina. Varvara Chorna as literary mystification.

The article is dedicated to artistic-literary searching for the Varvara Chorna a little-known poetess of the twentieth years of the twentieth century. Behind style attributes its creativity concerns to avant garde. Is proved, that the author of the Varvara Chorna – a hoax, which was embodied by the modern Ukrainian writer, editor of the literary almanac «Kalmius» Oleh Solowey.

Key words: avant garde, mystification, «red renaissance», lyrics.

УДК 821.161.2

Олена РОСІНСЬКА

к. філол. наук, доцент,

Макіївський економіко-гуманітарний інститут

САКРАЛЬНИЙ І ПРОФАННИЙ ПРОСТІР У ПОЕТИЧНОМУ СВІТІ М. КІЯНОВСЬКОЇ

У статті аргументується доцільність дослідження категорій простору в поезії Маріанни Кіяновської крізь призму їх символічного значення, що реалізується в художньому цілому поетичного тексту, утворюючи складну систему. Автор враховує фундаментальне твердження про те, що в художньому тексті просторовий символ набуває ознак специфічно виявленого знака культури. Працюючи з асоціативністю, всім спектром смислів символічного, поет розширює поле інтерпретації художнього цілого свого твору. Аналіз поетичних текстів дає можливість зробити висновок про символічний зміст топосів гори, саду, лісу, ріки (води), дороги, перехрестя дороги.

Ключові слова: символ, поетична картина світу, хронотоп, онім, поетонім.

Проблема часопросторової організації художнього цілого твору є однією з найбільш актуальних у сучасному літературознавстві, оскільки, як зазначав М. Бахтін, текст сучасного автора становить досить складну смислову конструкцію, поле смислів, виробництво значень, що реалізуються внаслідок поєднання авторської та читацької свідомостей, відповідно художній час і художній простір виступають найважливішими характеристиками художнього образу, що мають забезпечувати цілісне сприйняття художньої дійсності й організовувати композиційну структуру твору.

Проблема дослідження художнього хронотопу є дуже важливою для розуміння поетичної світобудови творів певного автора, адже символічні образи часопростору, відтворюючи унікальність авторського світобачення, матеріалізуючи філософські структури мислення, забезпечують єдність і цілісність художньої реальності. *Актуальність* вивчення художнього хронотопу визначається передусім роботами М. Бахтіна, який указує, що при дослідженні цієї теоретичної проблеми для нас важливе насамперед «вираження в ньому нерозривності простору й часу (час як четвертий вимір простору)», оскільки «в літературно-художньому хронотопі має місце злиття просторових і часових прикмет в осмисленому і конкретному цілому. Час тут згущується, ущільнюється, стає художньо-зримим, простір же інтенсифікується, втягується в рух часу, сюжету, історії. Прикмети часу розкриваються в просторі, і простір осмислюється і вимірюється часом» [2, 106].

Проблеми часопросторової організації осмислювали О. Астаф'єв, М. Ахундов, М. Бахтін, М. Бланшо, А. Єсин, Б. Койнен, Д. Лой, Ю. Лотман, Н. Тамарченко, В. Топоров, О. Ухтомський, Е. Холл, та інші вчені, однак до сьогодні поняття

художнього часу й простору лишаються дискусійними в літературознавстві, що зумовлює подальшу зацікавленість дослідників цією проблемою.

«Хронотоп у творі завжди включає в себе ціннісний момент, який може бути виділений з цілого художнього хронотопу тільки в абстрактному аналізі», – вважає М.Бахтін [2, 106]. У художньому світі поезій М. Кіяновської, що становить складну, неодновимірну структуру, яка не передбачає лінійного існування ліричної героїні в фізичному часі й просторі, саме ці категорії мають велике значення для створення органічної картини світу. У поетичному тексті реалізується ідея циклічності, постійного руху по колу, зокрема космічному колу біблійного, сакрального часу, повернення до центрального місця хронотопу для уможливлення подальшого руху.

Особливої уваги в поезії М. Кіяновської потребують структури простору, що за своєю будовою становить певний символічний відбиток космосу, всесвіту, зокрема біблійного простору розгортання певної сакральної події, з одного боку, і здійснення конкретної події особистого існування, з іншого. Простір у художньому світі поезій авторки можна умовно визначити через протиставлення сакрального й профанного, однак це протиставлення не категоричне тому, що символічні просторові означення, як правило, амбівалентні.

Однією з символічних категорій простору є лабіринт, що традиційно сприймається як «символ всесвітньої перепони, яка проявляється в усіх напрямках, вичерпуючи імпульси того, хто туди потрапив. Душі живих і померлих не можуть вибратися з безвихідної ситуації лабіринту» [1, 269]. У поезії М. Кіяновської лабіринт подібно символізує втрату й поглинання сутності: *«Лабіринт, що поглинув Псіхею,/ Галатею щоразу нову... Галатея як знак. Галатея як втрачений код. / Колісниця помчить – і помчить. Шурхотітимуть кросна. / Що насправді боги не лишили йому таємниць, / Що насправді ніхто не позбудеться*

запаху тіла – / Все він знав наперед, – і до скону у ньому боліла...» [3]. Лабіринт тілесності Галатеї поглинає духовну сутність Психеї, поглинає любов чоловіка, код втрачено у лабіринті, кінець відомий заздалегідь, утрата неминуча, адже «лабіринт – не тільки символ важкого шляху посвячення в таємницю, пошуку центру, але й надійна перепона, що оберігає сакральний центр від небажаних проникнень» [1, 270].

Лабіринт символізує приховану світову гармонію чи прагнення її зруйнувати: *«І навіть диявол стояв, як душа, притишено. / Його лабіринт починався лише надвечір. / Він був присягнув, та Месія сказав: «Залиш мене, А я тобі лишу уламки твоєї втечі» («Месія шукав посланців»)* [3], центр, що, наче чорна діра, всотує в себе шлях, сутність світу, його центр: *«Розпалась сторожа, лиш коні із вирію мчали б, / Не знаючи мови і не докоряючи злом / Ні цивілізації, ні лабіринтам, ні скалам. / Поволі й уперто усе западає в огром» («У цих закапелках»)* [3].

Центр світу активно символізується просторовим виміром гори. «Гора – світова вісь, зв'язок неба й землі, Дерево Життя, драбина на небо, спинний хребет макрокосмосу, місце одкровення, епіфанії, посвячення, розп'яття (Синай, Хорєб, Олімп і Голгофа)» [1, 126], «гора сприймається як область духовних піднесенень» [1, 125], отже, образ-символ гори, як правило, є визначальним для системи просторових координат. Вимір гори сакралізується, пов'язуючись із простором раю: *«Круча – висока, як втрачений рай» («Я кохана твоя»)* [3], що пов'язується зі смертю, завмиранням: потрапити на гору (в рай) – померти. Гора – це світло, що спадає в долину й зникає там: *«Я витну схід сонця. Позлітка крихка і тепла. / Спускається вниз по схилах туман в долину. / А півень десь близько розхитує голосом стебла / І зірку останню, що пахне росою і глиною» («Десь чорно, бентежно і чорно»)* [3]. «Гора традиційно сприймається як антипод долині» [1, 125], ця антиномія посилюється значенням

символів «*півень*», що традиційно проспівує перехід ночі в ранок, розділяє світи реальний і потойбічний, «*глина*» – матеріал творіння першої людини за апокрифами,

Гора означається також як «коріння світу»: «*далекими верлібрами горби / зернистий наст — кружальцями повітря / коріння світу — звивинами світла / і ностальгійно плачуть голуби / по третім дзвоні листя опаде / в якій із книг мені тебе сховати*» («Далекими верлібрами гори») [3], що знову повертає нас до символіки лабіринту, який позначається додатково символом книги, яка ховає сенс, як і гора, що містить сутність-коріння. Гора поєднує небо й землю, світло й темряву, день і ніч, стає віссю просторового виміру художнього цілого, бо тут кожне творіння бере свій початок.

Оскільки «сакральна семантика гори міститься в ідеї вертикалі», цей символ, що асоціюється з ідеєю центру, підтримується також образами осі («*ось зламано о зла оmano*» («Ось зламано...») [3]), колони («*і знову спрагли репались колони / вмерзав у мрамур шолудивий пес / здригалися від пристрасті нерони / нагробками зрікаючись небес / востаннє тиша і востаннє ріки*» («І знову спрагли репались колони») [3]), вежі («*Поміж листям – немовби вежі скляні / Під пензлем Тулуз-Лотрека*» («Чверть на першу») [3]), стовпа-стебла («*Прозорість простору. Стебло занурене в луну. / Шосе трагічне. Коліщата лежать між трав. / Що Апокаліпсис, що час, куди не всім*» («Шопен, це неприкритий звук») [3]). Привертає увагу деструктивна константа будови простору, найбільшою мірою виявлена в образі Апокаліпсису.

Метафору лісу «також можна пов'язати з лабіринтом». З одного боку, це «перепона, що затримує... тільки пройшовши крізь щітку лісу, немов через очищувальне сито, герой отримує можливість виходу з лісового лабіринту» [1, 271], «ліс – традиційне місце, де можна заблукати» [1, 280]. Ліс – це заплутаний топос лабіринту, «бездонна мука простору»: «*Занепад*

світла. Споконвіку — ліс. / І голосіння листя в високості. / Бездонна мука простору» («Занепад світла») [3], це простір невизначеності, відсутності часу й руху, містичне місце: «Я вертаюсь надвечір у світ, де відстояні хащі, / Де розгойдані птиці — і з ранки вода цебенить. / Де русалки надтяті, а кожна — / довіку пропаща, / Де над місяцем чорним висне чорне прокляття, де мить / Має вічність століття. Вертаюсь сюди із нізвідки / В позачасся своє, ніби в темну озерну глибіню. / І нікого нема, окрім мене і мертвого свідка, / Ну, хіба десь далеко сумує за вершином кінь» («Я вертаюсь надвечір») [3]. Метафорика простору лісу підкреслюється образом «чорного місяця», «чорного прокляття», наявності «мертвого свідка», тобто ліс стає простором потойбіччя або межі між світами, де час зупиняється, а простір ущільнюється. Подібний містичний простір являє собою ліс в іншій поезії: «Ти мовчиш. Чорний віск. Ніч тече попід віями нам. / Атавізм, божевілля: я знову втікати в нетрі, / Де дерева не ті, де з горіха хтось вилущить храм. / Там єдина свіча — нагла смерть для безумної нетлі. / Чорні голови наші – сумні, покайні, лихі» («Ти мовчиш...») [3]. Цей ліс – простір душевний, духовний, плутанина думок, внутрішні «нетрі», існування на межі, породжене мовчанням і сумнівами, крок до смерті, перебування між смертю й життям. Семантика межі, порогу досить помітна: «І ліс глухий — від краю і до краю. / Глибоке небо висне прямовисно, / Несе надгроззя до порогів раю» («Кора, як ніч») [3]. Ліс – це простір, що єднає небо й землю, отже також є межею між ними: «Зненацька знерухомлені ліси / Пускають корінь в землю, зела – в небо, / Вдивляються в безодні, і за себе / Благають Бога. Їхні голоси, / Як сотні їхніх тіл, як сотні втеч, / Як сотні сотень крил, що понад ними... / А хмари – всюдисущі й невловимі – / Лякають зела холодом предтеч» («Зненацька знерухомлені ліси») [3]. Дереву в лісі олюднюються, сприймаються наче істоти, що переживають

межовий час, міжчасся у міжпросторі, передчують зміни, перетворення, що віщують «предтечі».

Простір прірви, безодні протиставлений сакральному простору гори, однак ці два символи об'єднані символікою межі: *«Цю хвилю розтято на тіло, півтінь і півтон. / Межа перехресна урочища, волхва і лімфи. / Ця хвиля – як рана, а в рани – тупий камертон, / Що глухо зітхає над місцем загибелі німфи»* («Цю хвилю розтято») [3]. Межа-прірва також пов'язана зі смертю, переходом, перетворенням: *«Я з глини ліпитиму вітер без власного тіла, / Неначе порожню будівлю — без лун і без митей. / І зірка остання застигне над прірвою біло, / Як амфора мертва, коханням своїм розбита»* («Десь чорно, бентежно і чорно») [3]. Світ унаслідок перетворення згортається, сплющується: *«Яри поспіли першими снігами. / Шугає чорний вітер, мов з похмілля. / Уламки світу сплющуються в камінь»* («Яри поспіли першими снігами») [3]. Прірва приховує серцевину сакрального знання, але нібито «навиворіт», стаючи протилежністю гори: *«В нутрі і в нетрях – серцевина міфа. / І все, що можу – сад домурувати»* («Мурую сад») [3].

Близьким до просторового символу лісу є сад. «Сад – символ обробленої свідомості» [1, 246]. У цьому контексті ліс постає як щось дике, стихійне, необроблене: *«Я ненавиджу ліс, це неприбране поле і небо...»* («Я злукавлю з тобою...») [3], а сад – наслідок праці: *«Мурую сад, де безліч птиць і духів. / Де рух руки — між сном і павутинням... / І гусне небо. / Западає в сховки / Світобудова, повинь світла, місиво / Повернення у себе... Світова оселя / Стоїть на Сході й Заході опорах»* («Мурую сад») [3]. Сад стає втіленням сенсу самотворення, творення власного світу: *«В нутрі і в нетрях – серцевина міфа. / І все, що можу – сад домурувати»* («Мурую сад») [3]. Сад – це рай, Едемський сад, простір, пов'язаний із метою розвитку всього християнського часопростору, простір утрачений, бажаний, простір гріхопадіння й зради й простір вдячності за покору й праведність. Цей

бажаний рай зраджує, не справджує сподівання, знущається, бо людство ще не заслужило його, Христа не розіп'ято, ключова сакральна подія не відбулася, жертва не принесена, прощення немає: *«Холодна втіха нелюдського саду, / Збитошна кров, як гадина свята, / Народжує чи раду, чи розраду, / Чи сум нерозіп'ятого Христа»* («Холодна втіха нелюдського саду») [3]. Тому цей сад «нелюдський», незатишний, він ховає агонію, смерть: *«Едемський сад зібгався і стужавів. / Холодний дощ січе долоні дуплам. / Ключар Петро впокоївся на лаві, / І очі затяглися чорним струпом. / Ховають світ у темряву, щоб гаснув. / Як довго забувається покута! / Ключар Петро впокоївся. / Прекрасний / Його чекає рай. Чужий... Забутий...»* («Кора, як ніч») [3].

Простір саду може осмислюватися як внутрішній світ ліричної героїні, її власні переживання: *«В садах передбачень згорає гілля золоте / Надривний мій голос безжальний, як струм електричний. / Усе проминуло — і тіло м'якіше, як віск, / З якого ліпила усесвіт для бджіл і для квітів»* («Все марно, все пізно») [3], *«Сховала в себе очі немовлят, / Їх мертві сльози. І застигли ріки. / І вічну сутність раю. Я – жива / Суцільний крик. Риданням незатерпла. / Тоненьким схлипом проросте трава / Із мого болю, ніби з мого пекла»* («Я знаю, роки майже не болять») [3]. У цьому сенсі ліричною героїнею конструюється антиномія «мій рай (сад)» – «моє пекло», пекло заміщує рай, адже в раю все помирає, світ згортається у простір внутрішнього страждання, болю, що породжене осмисленням і осягненням сенсу. Цей внутрішній світ одночасно містить у собі вимір всесвіту й особистісного, велике й мале: *«...я кохаю тебе не зовсім нам щастило в садах імперій / де масштаб на моїй долоні співпадав із масштабом свідчень / ресторанчик де ми сиділи на картині відкрито двері / в маргінальний як Божя кара в історичному сенсі січень...»* («Кохання з Джотто») [3], поняття масштабу стає умовним тому, що його можна прикласти до речей, які не вимірюються.

Реалізація символіки смерті відбувається через образ спорожнілого саду: *«Спорожнілий сад / Наповнений тривогою черешні. / Там брость, чи парость, чи роса з судин – / Розмочить глину, виліпить склепіння»* («Наш страх, немов...») [3], однак через смерть, наче акт ініціації, відбувається нове народження: *«Агонія слив і ранет найп'яніше похмілля. / Колись перестигне – і сад перетвориться в сад, / І дощ перетвориться в дощ, ніби в плач за покійним. / Здається, я чую: вони мене кличуть назад, / В безвітряну спеку, де вічність прозора й постійна»* («Це ремство природи...») [3], сад духовний досягає своєї внутрішньої сутності, стає річчю в собі. Сад як результат реалізації сенсу можливий, досяжний, здійснений завдяки постійній рефлексії: *«А одначе сади ще існують. Вони тривкі. / Пізня осінь... / Згустки і скупчення»* («Час обмежено пам'яттю») [3].

Простір саду протиставляється виразно простору міста як позбавленого гармонії, місто прагне самозруйнування й перетворення в сад: *«Простір міський заломлення світ руйнує, / Марить екстазом народження світу саду»* («Дотик перкалевий») [3]. Символіка саду може бути пов'язана із символікою потопу й міста: *«Я теплий сад, написаний дощем. / У сьомий день потопу — вічне місто. / У восьмий день творіння – вічний щем»* («Я перегусну мигдалем») [3]. З образом потопу вводиться «тема народження й смерті, тема створення світу» [1, 246] (звернімо увагу на паралель «сьомий день сотворіння світу» – «сьомий день потопу»). Тема води вводиться в уривку двічі – образ дощу й потопу, – посилюючи, таким чином, семантику очищення, оновлення.

Образ потопу з'являється в поезії М. Кіяновської неодноразово: *«Знову Ной і ковчег порожній / Тягнуть крабів у жовту муть, / Де цілує варяг-безбожник / Ясну панну у білу груди»* («Хрустко крабам приснився порох») [3]; *«Ніби човен порожній – це місто на хвилях потопу»* («Іменами імен») [3], причому помітний відхід від суто традиційного сприймання

потопу як метафори переродження, освячення й духовного очищення, оскільки в контексті з'являється образ «порожнього ковчега» й «порожнього човна». Ковчег символізує «спасіння, спокуту, захист, прихисток, відродження» [5, 148], однак у контексті цей символ виражає нездійсненність функцій ковчега-човна. Асоціація човен – «місто на хвилях потопу» – передає символіку спустошення, позбавленого духовного сенсу.

Символіка води представлена в поезії Маріанни Кіяновської цілою низкою образів, зокрема вже згадуваним образом потопу. Інший образ – образ ріки – передусім пов'язаний із символікою смерті, забуття, переходу, що може бути також реалізовуватися завдяки метафорі божевілья: *«Я ріка, у якої на чорному дні / Не рибалки, а світляні тіні рибалок. / Я прозора ілюзія смерті. Мені / Що не човен, то все катафалк»* («Ріка») [3]; *«Я ріка божевіль. Я навіюю жах, / Аж у заводях жухнуть лілеї. / Крізь прозорість свою я побачу кінець / Пережитостей. Сни я зведу нанівець, / Наче Лета, полюючи юного вранці»* («Ріка») [3]. Символічний ряд продовжується образами тіні, ілюзії, човна, катафалка, розкриваючи традиційне сприйняття топосу ріки як «символу незворотного потоку часу» [1, 416].

Символіка води багатогранна, вона може позначати, за біблійними джерелами, первісний хаос, вона є першоелементом, що існував до створення світу й існуватиме після нього, вода оновлює душу, очищує, освячує тощо. У певному сенсі символічне поле споріднене зі значенням ріки – потоку забуття, смерті, тліну: *«Вода, як тлін, себе минувши, вічна. / Каштан старий запався у пісок»* («Вода, як тлін») [3] – *«Закони вмирати і одяг носити закони / Плямистій пожежі занурюють ноги в ріку»* («У цих закапелках») [3]. Вода перетворює камінь на пісок, вічне – на ніщо, живе – на мертво, однак сила води безмежна, титанічна: *«Я титан. Я вода. Я маленький миршавий хробак, / Що руйнує чийсь досконало збудовані соти»* («Народжусь, як уперше») [3].

Стихія води може поєднувати в своєму символічному значенні метафорику першого акту творіння й смерті одночасно: *«Навіть трішечки більше; йде бій волоока з левом. / І комусь пересниться — чи майже присниться вода. / Й усвідомлення смерті як спеки, як звички вмирати. / Абсолют льодоставу...»* («Ми відходимо в жовте») [3], творячи справді абсолют існування як переходу з неіснування й у нього. Вода як стихія вбирає в себе функції здійснення невмолимої долі, фатуму: *«Фатум – то вода / На тілі перелесника»* («Роздвоєння моє, мов мідь»). Вода також є можливістю, передчуванням, шляхом до здійснення сакральної події: *«Вода ще лежить, ще чекає свого Месію. / Седмиця потоку. Як серце, тріпоче птаха»* («Любити тебе...») [3].

Символи на позначення простору в творах авторки становлять складну цілісну систему, що відображає певну специфічну філософську картину світу. Передусім слід зауважили, що в просторі поетичного світу виділяється вимір сакрального, представлений топосами саду, гори, дороги, ріки, в певних контекстах – міста, та простір профанний – частіше ліс, чагарник, хоча особливістю власне авторського сприйняття є взаємонакладання сакрального й профанного, що є наслідком внутрішньої потужної рефлексії ліричної героїні, духовної роботи, яка сакралізує простір світський (місто). Профанним може бути неодухотворений простір або простір, що втратив духовність, однак зусилля духовної рефлексії може цей простір сакралізувати.

Таким чином, аналіз текстів М. Кіяновської дає можливість відзначити надзвичайну символічну наснаженість топосів гори, саду, лісу, ріки (води) й зробити висновок, що через ці символічні топоси автор вибудовує досить своєрідну систему хронотопу, особливості якого полягають в дихотомічній рухливій будові.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Андреева В.*, Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы / В.Андреева, В. Куклев, А.Ровнер. – М. : Астрель, 2006. – 598 с.
2. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества / М.М.Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 386 с.
3. *Кіяновська М.* Поезії [Електронний ресурс] / М.Кіяновська. – Режим доступу: <http://poetry.uazone.net/kijanovska>.
4. *Мойсеїв І.К.* Логіка семіосфери та числокоди ментальності / І.К.Мойсеїв // Храм української культури. – Кн. 2. – К. : Наук. фольклорно-етнографічний центр «Рідна хата», 1999. – 353 с.
5. *Трессидер Дж.* Словарь символов / (пер. с англ. С.Палько) / Дж.Трессидер. – М. : ФАИР-ПРЕСС, 1999 – 448 с.

АННОТАЦІЯ

Елена Росинская. Сакральное и профанное пространства как категории поэтического мира (на материале поэзии М. Кияновской)

В статье аргументируется целесообразность исследования категорий пространства в поэзии Марианны Кияновской с точки зрения их символического значения, которое реализуется в художественном целом поэтического текста, конструируя сложную систему. Автор опирается на фундаментальное утверждение, что в художественном тексте пространственный символ приобретает признаки специфически проявленного знака культуры, работая на ассоциативном уровне со всем спектром символических значений, поэт расширяет поле интерпретации художественного произведения. Анализ поэтических текстов дает основание для вывода относительно символического наполнения топосов горы, сада, леса, реки (воды).

Ключевые слова: символ, поэтическая картина мира, хронотоп.

SUMMARY

Olena Rosinska. Sacred and profane space as a category of the poetic world (based on the poetry by M. Kijanovska)

This research work is devoted to study of the specific features of chronotop in works of M. Kijanovska. The special attention is played to a mythological chronotope, which incarnates the idea about the necessity of returning to the world of the christian values. Modifications of literary space, expansion of their semantics and functions have influenced the genre of the poetry. The symbols analysis for

chronotop indication actualizes the symbols-images of space, a road symbol and a road crossing (section) as a virtual location of a lyrical subject, the topos of a steep, a river as the indication of the boundary space, etc.

Key words: a symbol, chronotop, poetic vision of the world.

УДК 82-09 «20» Кононенко

Ольга ХАМЕДОВА

к. філол. наук, доцент,
Донецький національний університет

НАРАТИВНІ МОДЕЛІ МАЛОЇ ПРОЗИ Є. КОНОНЕНКО

У статті виявляється наративна специфіка малої прози Є. Кононенко, визначаються наративні моделі та типи нараторів в оповіданнях і новелах. Обґрунтовується, що об'єктивна манера викладу значно трансформована: через автобіографічні деталі, емоційно-оцінні судження вона набуває ліричного забарвлення. Автодієгетичний наратив з антигероєм застосовується для викриття патріархальних стереотипів.

Ключові слова: наратор, гетеродієгетичний наратив, гомодієгетичний наратив, автодієгетичний наратив.

Є. Кононенко – відома письменниця, авторка романів, повістей, кількох збірок новел. Її художня проза привернула увагу багатьох критиків і літературознавців (С. Грабовський, Н. Зборовська, С. Матвієнко, Г.-П. Рижкова, О. Соловей, М. Стріха ін.). Проте дослідників зацікавили насамперед її романи «Імітація» та «Зрада», а малу прозу письменниці ґрунтовно не проаналізували. Її збірка «Три світи» (2006) об'єднала вибрані новели й оповідання, які були написані в 1990-і роки. Героїні Є. Кононенко – це інтелігентні жінки пострадянської доби. Як відзначила Н. Зборовська, у творчості